



¿Qué es lo que hace que un mismo original sea traducido de formas muy diferentes?

En el presente trabajo realizaremos un análisis descriptivo de traducciones realizadas en diferentes televisiones del Estado español basado, fundamentalmente, en los presupuestos de la Teoría de los Polisistemas. Nuestra hipótesis inicial se basa en la idea de que la diversidad de lenguas, de culturas y de políticas lingüísticas incide en la presencia o ausencia de unas normas de traducción que son las que guiarán las estrategias de traducción. De esta manera, institución y destinatario adquieren un papel relevante en la negociación de dichas normas. Para ilustrar nuestra exposición analizaremos algunos casos reales de traducciones que se mueven en una gradación muy amplia entre la adecuación (priorización de la lengua y cultura de partida) y la aceptabilidad (priorización de la lengua y cultura de llegada) debido, precisamente, a que siguen normas distintas.

Traducción, ideología y norma: entre la institución y el destinatario^I

How can the same original be rendered in so different forms? This paper attempts at carrying out a descriptive analysis of translations done for several television broadcasting services in Spain. The study is mainly based on the statements posed by the Polysystem theory. The initial hypothesis comes from the idea that the diversity in language, culture and linguistic politics influences the presence or absence of some translation norms, which guide translation strategies. Thus, institution and receiver have a relevant role in the negotiation of those norms. In order to illustrate our exposition, we will analyse some real instances of translations which set themselves in very different positions between adequacy (source language and culture oriented) and acceptability (target language and culture oriented), which is due to their following different norms.

ROSA AGOST
Universitat Jaume I



¿Qué es lo que hace que un mismo original sea traducido de formas muy diferentes? Esta pregunta ha sido formulada, como apunta Fawcett (1998: 106 y ss.), por muchos autores de forma explícita desde Schleiermacher, cuya aproximación a los métodos de traducir ha sido redefinida en términos de relaciones de poder e ideología en múltiples ocasiones. Los viejos debates entre traducción literal y traducción libre, las discusiones en torno a la equivalencia absoluta entre el original y la traducción se han ido debilitando, especialmente a partir del «giro cultural» experimentado por los estudios sobre la traducción, para dar paso a aproximaciones en las que palabras como ideología, manipulación, poder, política, subversión, poscolonialismo, canibalismo, o dicotomías como domesticación *versus* extranjerización, son dominantes. Así, en este sentido, asistimos a los trabajos derivados de la Teoría de los polistemas², que pretenden explicar la función de cualquier tipo de texto, sea canónico o no, existente en una cultura y la interrelación entre ellos (Vidal Claramonte, 1998: 40); a otras aproximaciones culturales como las de Venuti (1992, 1995), que hace un seguimiento de estos aspectos con una perspectiva histórica ciertamente necesaria; o los trabajos más radicales que tienen como origen el desconstruccionismo, como las teorías hermenéuticas³, las teorías feministas de la traducción⁴ o el poscolonialismo⁵, entre las que destacan, por lo

singulares, algunos trabajos realizados en Brasil a partir del concepto modernista de *antropofagia* (de Campos, 1981)⁶.

Siendo conscientes de esta pluralidad de enfoques culturales contemporáneos, en el presente trabajo realizaremos un análisis descriptivo de traducciones realizadas en diferentes televisiones del Estado español basado, fundamentalmente, en los presupuestos de la Teoría de los polistemas ya que entendemos que sus consideraciones metodológicas acerca de la investigación en traducción y, muy especialmente, el estudio de las normas, pueden tener un alto rendimiento aplicadas al contexto cultural en el que trabajamos.

Nuestra hipótesis inicial se basa en la idea de que la diversidad de lenguas, de culturas y de políticas lingüísticas (ideología) incide en la presencia o ausencia de unas normas de traducción que son las que guiarán las estrategias de traducción. De esta manera, institución y destinatario adquieren un papel relevante y dominante en la negociación de dichas normas. Para ilustrar nuestra exposición analizaremos algunos casos reales de traducciones que se mueven en una gradación muy amplia entre la adecuación (priorización de la lengua y cultura de partida) y la aceptabilidad (priorización de la lengua y cultura de llegada) debido, precisamente, a que siguen normas distintas⁷.

Para centrarnos ya en el tema que nos ocupa resulta casi imprescindible adoptar una postura determinada ante el concepto de ideología. Sin

¹ Algunos aspectos de este trabajo derivan de una versión preliminar presentada como ponencia en el Coloquio Internacional *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*, celebrado en la Universidad de Salamanca (16-18 de noviembre de 2000). Estudio subvencionado parcialmente por la Conselleria de Cultura, Educación i Ciència de la Generalitat Valenciana (GV 98-09-113).

² Even-Zohar, 1999a y 1999b; Lefevere, 1992; Hermans 1996a, 1996b, 1996c y 1999; Toury, 1980 y 1999, entre otros.

³ Cf. Schmidt, 1990; Gadamer, 1992; Chau, 1984; Rocha Barco, 1994; Ortega, 1996; Vidal Claramonte, 1997.

⁴ Cf. Godard, 1990; De Loblanière (1991); Simon (1996); Von Flottow (1997).

⁵ Cf. Carbonell (1997); Robinson (1997); Tymoczko (1999).

⁶ Una explicación detallada de las ideas de Haroldo de Campos las encontramos en Vidal Claramonte, (1998: 74 y ss.).

⁷ Querriamos señalar que el corpus analizado en este trabajo consiste, exclusivamente, en series de televisión (comedias de situación, series infantiles y juveniles): se trata de un género de textos audiovisuales que responde a unas características muy determinadas y que tiene unas condiciones de recepción diferentes a las de otros géneros como las películas, los documentales o la publicidad. Estas especificidades también deberán ser tenidas en cuenta a la hora de describir las normas de los textos audiovisuales en su conjunto.

embargo, esto resulta muy difícil ya que, como apunta Fawcett (1998: 106), en muchas ocasiones los límites entre lo que es ideología y lo que es cultura resultan borrosos. La traducción no escapa a esta situación: toda actividad traductora se da en una cultura determinada y, como actividad humana está condicionada por esta y responde a una motivación ideológica concreta. Nosotros entendemos la ideología como un conjunto de creencias que comportan unas actitudes determinadas en todo lo que hacemos. Estas actitudes, ya sean artísticas, filosóficas, religiosas, etc. adquieren una dimensión política en el sentido que establecemos una relación de dominación. Así pues, necesariamente, la ideología ha de ser un aspecto a tener en cuenta cuando estudiamos la traducción⁸. Especialmente, nos interesa la ideología de las instituciones, la del poder que controla la actividad de cada traductor, la que condiciona el encargo del traductor. En este sentido, suscribimos las palabras de Basnett y Lefevere (1990:11) cuando dicen que «Translation, like all (re)writings is never innocent». Tal vez, eso sí, matizaríamos el *never* y lo substituiríamos por un «en muchas ocasiones». De esta manera, los conceptos de *mecenazgo* (Lefevere, 1992) o de *encargo* de la traducción (Nord, 1991, 1997) confluyen claramente; tanto que, las preguntas que Nord formula (1991: 36) responden, aunque con un componente ideológico más explícito, a las que se hacen desde la investigación de las normas de traducción: ¿qué textos se traducen? ¿qué no se traduce? ¿quién realiza la traducción? ¿quién controla la producción de la traducción? ¿cómo se traduce el texto? Como vemos, son aspectos que se tienen en cuenta cuando se investigan las normas preliminares y operativas formuladas por Toury (1980) y de las que hablaremos posteriormente.

⁸ Fawcett (1998: 197) señala cómo a lo largo de los siglos, traductores individuales e instituciones han aplicado sus «conjuntos de creencias» para producir unos efectos determinados en la traducción.

Para poder analizar estos aspectos, pensamos que es importante no perder de vista que este tipo de relaciones entre el poder, el autor, el destinatario, etc. ha existido siempre en la historia de la traducción (Lefevere, 1992; Venuti, 1995; Pym, 1998 y 2000, etc.): en este sentido, esta visión diacrónica nos puede hacer entender mejor el presente.

Y, enlazando con esta perspectiva histórica, abordamos ya la traducción de textos audiovisuales en nuestro pequeño pero complejo contexto. La España actual, a pesar de los esfuerzos realizados durante décadas por reducir y anular las distintas diversidades, dista mucho de ser un país monolingüe y con una cultura única (cf. Álvarez, 1993). Mosaico de lenguas y culturas distintas y, en ocasiones, complementarias, la reciente instauración de las autonomías fruto de la llegada de la democracia permitió el reconocimiento de las lenguas minoritarias euskera, gallego y catalán como cooficiales en sus respectivos territorios históricos. El proceso de normativización y normalización de estas lenguas, sin embargo, no ha estado exento de problemas, algunos de los cuales persisten en la actualidad.

Los medios de comunicación de masas se hicieron también eco de esta nueva situación social. En el caso concreto de la televisión, medio en el cual nos centraremos en este estudio, tanto las cadenas públicas como las privadas, sean de ámbito estatal o autonómico, comenzaron a emitir en las diferentes lenguas. En algunos casos, como el del catalán, se ha llegado incluso a utilizar diferentes variantes dialectales por motivos fundamentalmente ideológicos (de nuevo, la frontera entre lo ideológico y lo cultural resulta poco nítida). El grado de monolingüismo o bilingüismo en los programas de producción propia de las comunidades con más de una lengua oficial puede dar una idea de la salud de estas lenguas. Pero, ¿qué ocurre con los programas de producción ajena? ¿Se doblan, se subtítulan? ¿En qué lengua lo hacen? Las situaciones son muy diversas y responden, en





gran medida, a una planificación de política lingüística autonómica muy concreta en cada caso.

1 COMPLEJIDAD DEL PANORAMA TELEVISIVO ACTUAL

La televisión experimentó un cambio revolucionario en la España de finales de los 80 y principios de los 90. Los telespectadores asistieron a la ampliación de una oferta televisiva que se reducía, hasta ese momento, a los dos canales estatales. La implantación de nuevas cadenas autonómicas, de cadenas estatales privadas y la proliferación de canales locales y digitales conforman una televisión a la carta que ofrece posibilidades múltiples de combinaciones lingüísticas en función de la comunidad receptora y de la elección del propio espectador.

Respecto a las cadenas públicas, estas pueden ser de ámbito estatal, autonómico y local. Las primeras emiten en castellano aunque también ofrecen conexiones en las diferentes lenguas cooficiales en las comunidades bilingües. Las otras dos presentan, en dichas comunidades, una realidad que oscila entre un monolingüismo moderado en el que la lengua vehicular es el euskera, el gallego o el catalán (en sus respectivas modalidades), hasta llegar a un monolingüismo en favor del castellano, pasando por situaciones de bilingüismo y diglosia. El punto en el que se encuentra cada comunidad es directamente proporcional al grado de normalización lingüística alcanzado.

Esta complejidad lingüística se extiende también a las cadenas privadas de ámbito estatal que en función de la demanda y/o posible aceptación por parte de los telespectadores, emiten algunos programas (series infantiles y juveniles e informativos, preferentemente) en castellano o en las lenguas cooficiales⁹.

⁹ Estos son aspectos que constituyen objeto de estudio de las normas preliminares (Toury, 1980, 1999; Baker, 1998: 163-165; Vidal Claramonte, 1998: 41-43). Los trabajos que venimos realizando desde hace algunos años nos

2 CRITERIOS DE TRADUCCIÓN¹⁰

Hemos visto cómo la oferta televisiva es muy amplia. Una gran parte de toda la programación que la pantalla nos ofrece diariamente nos llega a través de una versión traducida (doblaje, subtitulación o voces superpuestas). En España, al igual que en Italia, Alemania y Francia, aún predomina el doblaje (Ávila, 1998; Agust, 1999).

Después de constatar una presencia importante de producción ajena en todas las cadenas televisivas, y de haber realizado consultas con televisiones autonómicas y estatales, nuestra hipótesis es la siguiente: la traducción para el doblaje, opción mayoritaria en España, se ve, en ocasiones, muy condicionada por el sistema lingüístico y cultural en el que se inserta. En algunos de estos sistemas, especialmente en las comunidades bilingües, existen unas normas que son las que determinan el resultado final, el producto que consumirá el espectador.

Las normas pueden ser definidas como «las reglas del juego que rigen cada traducción» (Izard, 1999: 216). En el caso de España, la existencia de culturas diferentes hace que las normas de traducción de cada una de las comunidades lingüísticas sean diferentes¹¹. Las

permiten tener una serie de intuiciones corroboradas de forma parcial. Un estudio descriptivo sobre las normas de traducción de textos audiovisuales en el ámbito de todo el Estado, proyecto que estamos diseñando en estos momentos, nos permitirá tener más datos y formular hipótesis concretas que conducirán a la formulación mucho más completa de las normas de traducción.

¹⁰ Queremos manifestar nuestro agradecimiento a Asier Larrinaga (ETB), Martí Garcia-Ripoll (TVC), Toni Mollà (TVV) y Ana Pujalte por la información facilitada durante la elaboración de este trabajo.

¹¹ Otro de los aspectos que queremos investigar en el futuro es si la gradación que Hermans (1996a: 31) realiza entre convención (regularidad que, en principio no es prescriptiva), norma (más prescriptiva y que tiene que ver con la idoneidad de la traducción) y, finalmente, regla (norma de carácter obligatorio) se dan en la traducción para el doblaje en España y de qué forma. Nuestra hipótesis inicial es que, a mayor presencia de la institución se detecta un nivel más elevado de obligatoriedad de seguir unas pautas de traducción determinadas.

normas pueden ser de varios tipos: iniciales, preliminares y operativas. En primer lugar, la norma inicial (Vidal Claramonte, 1988: 441-43) «determina si el traductor se guía más por las normas imperantes en la cultura origen o por las de la cultura término (o por una combinación de ambas). Así, en el primer caso se consigue una mayor adecuación de la traducción, aunque esto comporta incompatibilidades con las normas de la lengua y la cultura de llegada; sin embargo, en el segundo caso, se logra una mayor aceptabilidad a costa de cambios en el TO». Las normas iniciales influyen las decisiones que se tomarán posteriormente. En segundo lugar, las normas preliminares: son las que deciden sobre los textos que deben traducirse, sobre los criterios de traducción, y sobre la dirección de las traducciones (original-traducción; original-versión intermedia-traducción). En tercer lugar, las normas operativas: rigen las decisiones que se toman durante el proceso de traducción. Se dividen en: matriciales (relacionadas con la distribución del material textual, los cambios que ha sufrido el texto: por ejemplo, si ha habido un gran número de omisiones) y lingüístico-textuales (relacionadas con la selección de material textual más específico).

Las normas son criterios mediante los cuales se evalúa la actuación de los traductores. Son por tanto, anteriores al acto de traducir y, por ello, condicionan la tarea del traductor. Se trata, pues, de la conceptualización de formas de comportamiento consideradas correctas o legítimas por una sociedad, por sus estructuras de poder (Vidal Claramonte, 1998: 43 y ss). El concepto de norma es fundamental en la concepción de la traducción como una actividad comunicativa intercultural: el traductor ha de ser capaz de amoldarse a lo que la sociedad le demanda. Toury (1985: 53) lo afirma en estos términos:

The acquisition of a set of norms for determining the suitability of that kind of behaviour, and for manoeuvring between all the factors which may constraint it, is therefore a prerequisite for becoming a translator within a cultural environment.



Las normas describen las pautas literarias, culturales, lingüísticas o ideológicas que determinan cada traducción (cf. Toury, 1980; Hermans, 1996c y Baker, 1998: 163-65, entre otros). Hermans (1999: 80) las define en los siguientes términos:

The term 'norm' refers to both a regularity in behaviour, i.e. a recurring pattern, and to the underlying mechanism which accounts for this regularity. The mechanism is a psychological and social entity. It mediates between the individual and the collective, between the individual's intentions, choices and actions, and collectively held beliefs, values and preferences. Norms bear on the interaction between people, more especially on the degree of coordination required for the continued, more or less harmonious coexistence with others in a group, as the Venson case illustrates. Norms contribute to the stability of interpersonal relations by reducing uncertainty. They make behaviour more predictable by generalizing from past experience and making projections concerning similar types of situation in the future. They have a socially regulatory function.

Esta caracterización del concepto de norma nos permite describir y entender mejor los comportamientos tan distintos que observamos en las diferentes televisiones de España: la función reguladora de las normas, su contribución a una cierta estabilidad en cuanto al modelo lingüístico que deben seguir los traductores, en cuanto a las estrategias de traducción más comunes y en cuanto a las expectativas del telespectador.

Basamos, pues, nuestro método de trabajo en los fundamentos de la Teoría de los polisistemas, corriente teórica que integra la traducción en el



estudio de la cultura y que defiende que los textos, y también las traducciones, están condicionados por los sistemas culturales en los que se hallan inmersos. De hecho, el concepto de norma se halla íntimamente relacionado con el concepto de cultura propuesto desde la antropología y que resulta muy válido en traductología:

[...] culture consists of whatever it is one has to know or believe in order to operate in a manner acceptable to its members. [...] It is the forms of things that people have in mind, their models for perceiving, relating, and otherwise interpreting them. (Goodenough, 1964: 36)

Las reflexiones de Even Zohar (1999a: 31-32) sobre los factores y dependencias en la cultura, el papel de la traducción, y las nociones de *modelo* y *culturema* parten de un concepto de cultura muy similar:

¿En qué consiste entonces un repertorio cultural? Si entendemos la cultura como un marco, una esfera que hace posible la organización de la vida social, entonces el repertorio en la cultura, o de la cultura sería el almacén de los elementos necesarios para tal esfera o marco. Tal y como ha señalado Swidler, la cultura es un «repertorio o “caja de herramientas” de hábitos, técnicas y estilos con los cuales la gente construye “estrategias de acción”». La descripción resulta muy apropiada para lo que he denominado previamente un *repertorio activo*. Si queremos parafrasear la formulación de Swidler para el *repertorio pasivo*, podríamos definir la cultura como «una caja de herramientas» de técnicas o habilidades con las que la gente construye sus estrategias conceptuales, es decir, aquellas estrategias mediante las cuales «entienden el mundo».

Al principio de nuestro trabajo hemos señalado como puede haber una confusión entre el concepto de cultura y el concepto de ideología. Esto hace que las palabras de Goodenough y

de Even Zohar no difieran del concepto de ideología como «conjunto de creencias que hacen que actuemos de una manera determinada». Si el análisis de la cultura/ideología revela un complejo entramado de factores y evidencia una relación entre los diversos sistemas de una sociedad determinada, la situación intercultural (y con diferentes ideologías) que representa el hecho de la traducción añade una dificultad más. Ante esta situación, desde nuestro punto de vista, un análisis descriptivo de la traducción debe, pues, tener en cuenta no sólo los aspectos lingüísticos, sino también, y en primera instancia, las actividades de producción, consumo, mercado, así como las relaciones de poder y de negociación entre normas.

En este sentido, hemos hecho un estudio exploratorio de la presencia/ausencia de criterios¹² de doblaje de las series de producción ajena de las principales cadenas autonómicas y de ámbito estatal. En primer lugar, en las televisiones autonómicas, hemos podido comprobar cómo, en el caso de Televisió de Catalunya (TVC), los criterios están fijados y explicitados, a través de diversos documentos de uso interno y publicaciones. En el caso de en Euskal Telebista (ETB), de Televisión de Galicia (TVG) y de Televisió Valenciana (TVV) estos criterios son más vagos ya que las normas o bien no son tan explícitas -ETB (Larrinaga, 2000), TVG- o bien ya han pasado de una posición central a una posición periférica -TVV (Mollà, 1989; Agost, 1997)-. En el resto de las televisiones, estos criterios son prácticamente inexistentes. En cuanto a la televisión estatal pública, TVE, su manual de estilo (Mendieta, 1993) no hace ninguna referencia explícita a los criterios de traducción, sino que se limita a recopilar listas de extranjerismos y calcos que hay que evitar.

¹² En este trabajo, el concepto de criterios es un genérico que engloba tanto las convenciones, como las normas y reglas.



Las tres televisiones autonómicas que sí orientan a los traductores, lo hacen de distintas formas:

- a) TVG y ETB se limitan al asesoramiento lingüístico anterior y posterior al ajuste de la traducción. Por ejemplo, según el Euskara Saila (Departamento Vasco), su actuación se centra básicamente en aspectos lingüísticos, aunque sí que hay una intención de anular criterios y aumentar la interacción entre los diversos estudios de doblaje y la ETB (Larrinaga, 2000).
- b) Televisió de Catalunya (1995 y 1997) ha establecido una serie de normas que se aplican ya en la fase de traducción (Izard, 1999: 217; Bassols *et al.*, 1997):
 1. Utilizar la variedad lingüística coloquial oral
 2. Emplear un catalán normativo y estricto
 3. Evitar las marcas de oralidad/espontaneidad, imitando en lo posible la lengua escrita, o como mínimo evitando las «imperfecciones» propias del oral
 4. Educar al espectador
 5. Hacer las traducciones aceptables
 6. Alejarse del español

Observemos, sin embargo, cómo ciertas normas son contradictorias entre sí. Encontrar el equilibrio entre las características de la lengua oral coloquial (con incorrecciones gramaticales, fonéticas, anacolutos, interferencias del español, etc.) y las exigencias de la norma escrita, situada en el extremo opuesto a la espontaneidad de la lengua hablada, resulta, cuando menos, un tanto difícil.

En TVC y ETB, además, también hay un equipo de asesores lingüísticos que se encarga de revisar, sistemáticamente, el producto final. Estos asesores trabajan, en ocasiones, en los mismos estudios de doblaje.

De esta manera, aunque el proceso básico de la traducción para el doblaje se compone de las siguientes fases: encargo, traducción, ajuste, dirección y mezclas, este puede verse modifica-

do cuando aparecen criterios establecidos por parte de las diversas instituciones que actúan en una cultura.

Las situaciones difieren en cada comunidad lingüística, puesto que las relaciones entre los distintos elementos que intervienen en el hecho cultural de la traducción son muy diferentes: los repertorios son distintos, el poder y la implicación de las instituciones tiene muchos matices, la actitud de los productores varía en función de los consumidores y del mercado, quienes, a su vez, tienen actitudes diferentes frente a la traducción (cf. Even-Zohar, 1999a y 1999b; Toury, 1999).

En ciertas televisiones pertenecientes a comunidades en las que hay una política lingüística que apoya claramente la recuperación de las lenguas propias (catalán, euskera, gallego), el cuadro del proceso de doblaje se complica por la aparición de un encargo que ha de seguir unas normas (¿o deberíamos llamarlas reglas?) y en donde la presencia del asesoramiento lingüístico encarece la traducción para el doblaje. En el caso concreto de la traducción de series en ETB (cf. Larrinaga, 2000), el encargo de traducción se perfila entre la televisión y el estudio. Hay una negociación de las normas de traducción que se concreta en la elaboración de un informe por parte del estudio encargado de realizar la traducción que deberá obtener la aprobación del cliente, es decir, de la televisión. Así, en una primera fase de la traducción, el traductor redacta un informe en donde presenta todos los problemas observados en el texto original con vistas a la traducción posterior. El departamento lingüístico de la ETB responde a dicho informe concretando, de este modo, las normas que el traductor deberá seguir. Una vez se ha realizado la traducción, el departamento lingüístico la revisará. Posteriormente, se procederá a ajustar la traducción (sincronismo visual), que será también controlada, y a la grabación en sala por parte de los actores y actrices bajo la supervisión del



director de doblaje. Cuando el producto final esté acabado, se someterá de nuevo a una última revisión lingüística. Como podemos observar, el proceso se complica considerablemente.

El aspecto económico es una de las causas por las que otras televisiones de ámbito estatal no poseen departamentos de control de la calidad lingüística. Pensemos que las modificaciones realizadas por los asesores implican, en la mayoría de casos, la repetición de las tomas corregidas y esto perjudica económicamente tanto al estudio como a la televisión que contrata el doblaje.

En el caso de la TVV (Televisión valenciana) el apoyo de los servicios lingüísticos es más ambiguo debido a la delicada y difícil situación sociolingüística de la Comunidad Valenciana, de forma que, actualmente, únicamente reciben asesoramiento lingüístico el departamento de informativos (Agost y García, 1997).

Por su parte, la práctica totalidad de las televisiones que emiten en español carecen, sin embargo, de este servicio y, por tanto, la responsabilidad recae exclusivamente en el traductor; un traductor que, a menudo, trabaja en unas condiciones que no son las más adecuadas para garantizar un producto con las máximas garantías. En una gran parte de las ocasiones, el margen de tiempo para entregar las traducciones es muy escaso.

Esta situación resulta paradójica ya que la calidad lingüística de los doblajes emitidos en español suele ser objeto de frecuentes comentarios en la prensa y, actualmente, también en algunos foros de debate de Internet. Hemos de decir que, durante un tiempo, hubo asesores en TVE y en Canal +, pero actualmente esta figura ha desaparecido. El control de calidad, que afecta ya al trabajo de los traductores, parece haber quedado relegado a las comunidades con lenguas en proceso de normalización en las cuales la ideología. El empeño en el control de la calidad lingüística ha llevado incluso a TVC a convocar exámenes para traductores con el

objeto de capacitarlos como traductores homologados, con lo cual únicamente ellos tendrán la posibilidad de presentarse a los estudios para ser contratados para trabajar con esta televisión.

Un aspecto muy importante que merece ser citado es que el trabajo realizado a lo largo de estos últimos años por determinadas televisiones (TVG, ETB, TVC y TVV) ha hecho que, en mayor o menor medida, el lenguaje de las traducciones se haya convertido en modelo lingüístico de la lengua oral (Izard, 1999).

3 ADECUACIÓN O ACEPTABILIDAD COMO ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

A continuación, abordaremos algunos aspectos relativos a las normas iniciales que rigen la traducción para el doblaje de series de televisión. Nos centraremos en la adaptación, entendiéndola no exclusivamente como estrategia de traducción que puede afectar a una microrunidad textual concreta, sino al texto en su conjunto.

¿Qué ocurre cuando hay un producto televisivo o cinematográfico en donde los referentes culturales son muy distintos a los de la cultura de llegada? Este tema ha sido tratado innumerables veces en los estudios realizados sobre la traducción para el doblaje y resulta muy difícil extraer una conclusión (Baccolini *et al.*, 1994; Denton, 1999).

Kovarski (1996: 251-262) parte de la idea de que cuando se habla de la traducción de una película las referencias a los componentes lingüísticos resultan insuficientes. Entiende que deben tratarse también todos los aspectos relacionado con la recepción y la comprensión del texto traducido y asume los conceptos de *naturalización* y *exotismo* de Popovic para explicar estas relaciones. Para Kovarski (1996: 256), el hecho de la sustitución de las palabras del original por otras implica un cambio en cuanto a los referentes y a la percepción de esa realidad y afirma que en el doblaje al italiano de *Taxi Blues* (1989) hay



[...] una azione desemantizzante del doppiaggio in lingua italiana. Il doppiaggio di *Taxi Blues*, oltre all'usata, tormentosa e immotivata italianizzazione degli antroponomi e dei loro martoriati accenti, presenta una palese forma di normalizzazione dei dialoghi in cui si tende ad epurare ogni elemento russo (e non linguistico!) con un processo di desemantizzazione delle situazioni.

Hace referencia al uso constante de hiperónimos y frases ambiguas para evitar referencias concretas a la cultura rusa y hebrea. Esto, para Kovarski, es una forma inequívoca de manipulación ideológica que modifica la esencia de la película, que se basa en la confrontación de dos culturas distintas. Kovarski insiste en esta idea cuando afirma que el doblaje italiano es una herramienta de censura.

En Capanaga *et al.* (1996: 213-230), las autoras analizan la traducción para el doblaje al italiano de la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Se centran en las adaptaciones lingüísticas y comentan que «esempi di normalizzazione caratterizzano la traduzione e un senso di correttezza grammaticale s'impadronisce del traduttore...». Sin embargo, al mismo tiempo advierten de que el doblaje de *Mujeres...* en italiano se caracterizó por recurrir constantemente al uso de un lenguaje coloquial con un registro más bajo que el del original, donde precisamente las diferencias de registro son origen de situaciones divertidas para el espectador (Capanaga *et al.*, 1996: 228). La idea de una supuesta traición al original preside este trabajo.

La valoración un tanto negativa de la adaptación está también presente en los trabajos de La Polla (1994: 51-60) sobre el doblaje y el contexto cultural, al cual aludiré más tarde. En el estudio de Bovinelli y Gallini (1994) observamos, sin embargo, un cambio de actitud fruto de un estudio descriptivo realizado a partir del análisis de cinco películas. Las autoras no se posicionan respecto a la conveniencia o no de la

adaptación. Una vez realizado el análisis se limitan a concluir que, en la mayoría de las ocasiones, en la traducción para el doblaje se intenta acercar el texto al contexto de la cultura de llegada. Refiriéndose a los resultados obtenidos a partir del estudio de la traducción de seis categorías principales (toponimia, unidades de medida, instituciones, alimentos y algunos aspectos de la cultura popular como los juegos y los refranes, consideran que «la versione doppiata del film tende a tradurre gli elementi contestuali che abbiamo raccolto in queste 6 categorie con altri elementi delle estesse categorie, ma considerati più familiari al pubblico della cultura di arrivo» (1994: 90).

Gaiba (1994) va un poco más lejos cuando llega a la conclusión de que la traducción del humor ha de conseguir una equivalencia funcional, prevaleciendo, por tanto, los referentes culturales de la lengua de llegada.

Tampoco podemos dejar de citar los trabajos de Goris (1991 y 1993) sobre normas y doblaje, donde habla de la naturalización (obtención de una traducción cercana al espectador), de la explicitación y de la estandarización lingüística como soluciones a la relación traducción/cultura.

Aparece, pues, un conflicto entre el mantenimiento o no de las características lingüísticas y culturales que definen un original. En términos utilizados por los seguidores de la Teoría de los polisistemas, nos hallamos frente al debate entre adecuación *vs.* aceptabilidad (Baker, 1999; Toury, 1999).

Toury (1980) define la traducción adecuada como la que se orienta hacia las normas de la lengua y cultura de partida. Sería un equivalente, *mutatis mutandis*, de la dicotomía existente entre traducción extranjerizante (*foreignizing translation*, concepto de Venuti, 1995) o de la traducción patente (*overt translation*, concepto de House, 1981). Por otra parte, Toury (1980) define la traducción aceptable como aquella que se orienta hacia las normas de la lengua y



cultura de llegada. Sería un equivalente de la traducción domesticada (*domesticating translation*, Venuti) o de la traducción encubierta (*covert translation*, House).

4 DESCRIPCIÓN DE CASOS PRÁCTICOS

Nuestro análisis descriptivo nos ha permitido concluir que, en realidad, la adaptación es una estrategia de grises, no de elección entre blanco o negro. En el ámbito del Estado español, estos grises tienen numerosos matices y se hallan en relación directa con el control muy variado que ejercen los distintos poderes y también, aunque en menor medida, por el peso de los índices de audiencia ante determinados productos (institución y destinatario).

Así, observamos desde el gris más oscuro de ciertas adaptaciones realizadas en TVC y Antena 3, debido a normas establecidas por el ente televisivo, a los grises más suaves de las traducciones de productos en los que únicamente se adaptan aquellos referentes que se intuye que serán realmente incomprensibles para el espectador.

Al primer grupo pertenecería la traducción para el doblaje al catalán de la serie francesa *Premiers Baisers* (cf. Agost, 1995), una producción destinada al público adolescente en la que los protagonistas son un grupo de jóvenes de clase media y sus historias. Una estrategia general de adaptación planificada por los responsables del Departamento de Programación de TVC de aquella época posibilitó la existencia de unas traducciones al catalán que se diferenciaban notablemente de las realizadas a partir de los mismos productos originales por otras televisiones. En el caso de *Premiers Baisers*, esta estrategia afectó tanto a los elementos lingüísticos como a los culturales. Respecto a los primeros, podemos ver una mayor colloquialidad en la traducción catalana que en la española, tal y como hemos ilustrado en el ejemplo número 1:

Ejemplo 1

Premiers baisers

François: *Annette, Jérôme drogué... Mais, enfin, c'est c'est impossible... tu rigoles!*

Annette: *Moi aussi, ça m'étonne, mais... Justine a l'air de le penser vraiment... Tu sais, elle le connaît bien... Puis c'est vrai qu'en ce moment il a une salte tête... Il est bien coiffé, mais il a une sale tête...*

François: *Attends, mon meilleur copain serait drogué et je m'en apercevrais même pas?*

Annette: *Mais écoute, si tous les copains savaient que leurs copains se droguent... et bein, les dealers seraient au chômage.*

Primeros besos

François: *Annette... ¡Jérôme drogado! ¡Eso es imposible! ¿Bromeas?*

Annette: *A mí también me extrañó, pero Justine lo piensa en serio. Ya sabes que le conoce bien... Y es verdad que tiene una cara horrible. Bien peinado pero con una cara horrible.*

François: *Espera, ¿que mi mejor amigo se droga y yo no me he dado cuenta?*

Annette: *Oye, si todos supieran que sus amigos se drogan, los traficantes estarían en el paro...*

De què vas?

Francesc: *Anna, el Josep drogat? No veus que és impossible? Al·lucines!*

Anna: *Jo també he flipat, però, la Justina n'està segura del tot, i ja saps que el coneix bé... i és veritat, últimament fa mala cara... va ben pentinat, però fa mala cara...*

Francesc: *Vols dir que el meu millor amic es droga i que jo no me n'he donat?*

Anna: *Però tio... si aquestes coses fossin tan fàcils de veure, els camells estarien a l'atur...*

El título en catalán también intenta captar la atención del público al que va dirigido el producto (*De què vas?*), frente a las soluciones española (*Primeros besos*), gallega (*Primeiros bicos*), o vasca (*Lehenengo muzuak*), todas ellas

literales). En cuanto a los elementos culturales, la versión catalana, a diferencia de la española, tiende a adaptar los referentes culturales: la *cafet* se convierte en la *granja*, el *lycée* en el *insti*, el *SOS Drogue* en el *Servei de Desintoxicació*, y la música del original en música de grupos de rock catalán. Ciertamente, nos hallamos ante un caso extremo porque los cambios afectan no sólo a la banda de diálogos, sino incluso a la banda de sonido (*soundtrack*) que suele ser siempre la del texto original.

Otro grado de adaptación es el que presenta la traducción de la serie de humor británica *Fawlty Towers* (*Hotel Fawltly*, en la versión catalana). La serie cuenta las venturas y desventuras que tienen lugar en un hotel inglés regentado por el matrimonio Fawltly con la ayuda de una doncella, un cocinero y un camarero barcelonés que apenas sabe hablar en inglés y que, con su torpeza e ignorancia, da muchos quebraderos de cabeza al dueño del hotel. La traducción de la serie exigió un planteamiento global que se convertiría en norma para todos los capítulos: el camarero barcelonés del original inglés no podía continuar siéndolo en la versión catalana por varios motivos. En primer lugar, porque Manuel, el camarero inmigrante, representa el papel del bufón y, a menudo, se ve humillado por su patrón lo cual hubiera sido rechazado por los telespectadores barceloneses y catalanes en general; en segundo lugar, porque un barcelonés tiene como lengua propia el catalán y esto hubiera supuesto una incoherencia desde el punto de vista de la diversidad y confrontación de lenguas del original (inglés *vs.* español) que provoca muchas de las escenas de humor. La solución fue la que aparece en el ejemplo 2:

Ejemplo 2

Fawltly Towers

Manuel: (Singing) ¡Que viva España!
 Polly: (España)
 Fawltly: It's alright! He's from Barcelona.

Hotel Fawltly

Manuel: (Canta) ¡Oh! ¡Jalisco no te rajes!
 Polly: ¡No te rajes!
 Fawltly: No li facin cas. És de Jalisco.



Manuel se convierte en un camarero mejicano que tiene dificultades para entender y hablar el catalán. En otras televisiones, hemos podido saber que también cambiaron el país de procedencia: por ejemplo, en la versión de la televisión vasca, Manuel era de Madrid. Esta estrategia de adaptación debía mantenerse en toda la serie para poder ofrecer un producto coherente desde el punto de vista del contenido. Así, centrándonos otra vez en la versión catalana, las técnicas más utilizadas por el traductor fueron la utilización de hiperónimos, de paráfrasis, de substituciones y de equivalentes culturales. Como podemos apreciar en los siguientes ejemplos, cualquier referencia al origen de Manuel debía adaptarse: en el ejemplo 3, la referencia al origen español y a la histórica Armada Invencible desaparecen mediante las técnicas de la utilización de hiperónimos y la de la paráfrasis; en el ejemplo 4, las referencias al dictador Franco se eliminan mediante la técnica de la supresión.

Ejemplo 3

Fawltly Towers

Fawltly: Pronto, pronto, pronto! *That Stupid Spanish* ape, sorry -person- has gone and bungled it again. Dego bird brain! God knows how they ever got an armada together! So, I'll clear all this up. If you'd like to go back to your rooms...

Fawltly: Pronto, pronto, pronto! Disculpin! El mico aquest, la persona, aquest foraster és un desastre! Cervell de mosca! No sé per què vénen a treballar aquí! (G) Bé, això ja ho netejarem i ara si us plau, cadascú a casa seva! (G) Gràcies.



Ejemplo 4

Fawlty Towers

- Fawlty: *What is that?*
 Manuel: *It's my hamster.*
 Fawlty: *It's a rat.*
 Manuel: *No, it's a hamster.*
 Fawlty: *Well, of course it's a rat. You have rats in Spain, don't you? Or did Franco have them all shot?*

Hotel Fawlty

- Fawlty: *Què és allò?*
 Manuel: *Es mi hamster. Colom.*
 Fawlty: *Hamster?*
 Manuel: *Sí, sí! No, no! Colom.*
 Fawlty: *És una rata! És una rata!*
 Manuel: *No, no, hamster!*
 Fawlty: *Què m'has de dir? Si és una rata! Una rata mexicana! Es pot saber d'on l'has tret?*

El análisis de La Polla (1994: 51-60) nos puede dar luz para entender la adaptación de *Fawlty Towers*. Para La Polla, la decisión de sacrificar el contexto cultural original y sustituirlo por otro más cercano al espectador en lengua de llegada responde al objetivo, a la función, de la traducción: «se si fa un film per far ridere [...] allora è lecito far ridere con qualsiasi mezzo, anche se estraneo al testo originale». En el caso de la traducción de *Fawlty Towers* una de las normas que más peso específico tuvo fue la de hacer una traducción aceptable para el espectador catalán.

En el caso de Antena 3, cadena privada de ámbito estatal, hemos observado cómo, en algunas series destinadas al público juvenil, el factor receptor y el objetivo de ofrecer un producto basado en el humor condicionan la estrategia del traductor respecto al grado de adaptación cultural y lingüística. Así, en las series *El príncipe de Bel-Air* (*The Prince of Bel-Air*), *Cosas de casa* (*Family Matters*) y *Sabrina*, todos los referentes propios de la sociedad estadounidense (actores, cantantes, presentadores de televisión, etc.) son substituidos por referentes

culturales españoles. Este es el caso, por ejemplo, de algunas de las referencias aparecidas en el capítulo de *Sabrina* emitido el día 25 de mayo de 2000: *magdalenas* y *mojicones*, productos gastronómicos; la *manzanilla*, vino de aperitivo andaluz; las canciones de *José Luis Perales*, destacado intérprete melódico; y, por último, la referencia a *Rappel*, un famoso vidente y conocido personaje de la prensa española del corazón.

En las adaptaciones que se mueven en las tonalidades grises encontramos *El professor Lester*, un programa didáctico destinado a los adolescentes y en el que se enseñan las ciencias de forma muy divertida. Los niños que escriben al programa no son, en la versión catalana, de los Estados Unidos sino de las comarcas de Cataluña. La adaptación mediante substitución se utiliza frecuentemente también en *Els Teletubbies*, programa destinado al público infantil en el que se han llegado a substituir reportajes enteros por otros en los que se tratan temas de la cultura catalana. Por ejemplo, se han emitido reportajes sobre los *castellers* (formaciones humanas verticales que conllevan un gran esfuerzo y habilidad por parte de los componentes de cada uno de los castillos), o sobre el *tió* (tradicción navideña).

Existen otro tipo de series que implican también una estrategia global de adaptación lingüística y/o cultural: las traducciones de *The Flintstones* o de *The Smurfs*. En estos casos todas las televisiones consultadas del Estado español aplicaron el mismo criterio de traducción y todas las versiones ofrecen resultados similares: las creaciones léxicas del inglés surgidas a partir de para-afijos (*stone, flint, fossil, bronto, smurf*, etc.) son substituidas por creaciones similares en las respectivas lenguas (euskera, catalán, gallego, castellano). Sin embargo, hemos podido constatar que, en algunas versiones, la solución castellana ha marcado una pauta y, en este sentido, ha funcionado como una versión intermedia influyendo muy direc-



tamente en las soluciones finales. Como ejemplo, podríamos comentar que *The Smurfs* se tradujo en TVC como *Els barrufets*, pero en TVV el título fue *Els Pitufets*, mucho más cercano al castellano *Los Pitufos*. Otro caso muy significativo es la traducción de los nombres propios de algunos de los protagonistas de *The Flintstones*, Fred Flintstone y Barney Rubble. En la versión castellana eran Pedro Picapiedra y Pablo Mármol. Durante muchos años, todos los telespectadores españoles los conocieron como Pedro y Pablo. Cuando la serie se tradujo a algunas de las lenguas cooficiales el problema que se presentaba era el de la recepción del espectador, su horizonte de expectativas. El peso de la tradición jugó un papel tan importante que en la versión de TVV fueron Pere Picapedra y Pau Marbre y en la de ETB los llamaron Pedro Harriketa y Pablo Atxurdin.

6 CONCLUSIÓN

Los problemas que presentan los originales no son los mismos en todas las televisiones del ámbito estatal y la forma de resolverlos es también diferente porque las circunstancias socio-políticas y lingüísticas también lo son. Las diferentes maneras de solucionar los conflictos en traducción son, a menudo, interpretados desde la clave de la «traducción perfecta». Así, vemos cómo numerosos estudios sobre la traducción de los elementos culturales critican la adaptación de dichos elementos al sistema cultural de la lengua de llegada por considerar que se trata de traducciones que traicionan el original y que son, por tanto, imperfectas. De esta idea a la de la imposibilidad de la traducción hay un paso minúsculo. Consideramos que la discusión sobre la intraducibilidad no tiene ya ningún sentido en nuestros días y que, afirmaciones como la de Shochat y Stam (1985: 42), cuando dicen: «Perfect translation is in the best of circumstances a virtual impossibility», responden a un análisis de la traducción para el doblaje basa-

do, fundamentalmente, en el código lingüístico. Lejos queda el tiempo en que se discutía sobre los límites entre traducción y adaptación, considerada esta última de forma negativa. Coincidimos con Bastin (1997: 18) cuando afirma que la adaptación puede contribuir a que la teoría de la traducción se vuelva una teoría de la relatividad y que, respecto a la adaptación podemos encontrar situaciones bien distintas (adaptaciones puntuales y globales).

Pensamos que nos puede ayudar a cambiar el concepto de «perfección» en la actividad traductora analizar la traducción para el doblaje partiendo de las características intrínsecas de esta modalidad, teniendo en cuenta todos los elementos y factores que intervienen en el complejo proceso de la traducción para el doblaje y entendiendo la traducción como un sistema más dentro del sistema cultural.

Sea como fuere, centrándonos en la adaptación lingüística y cultural en el doblaje, un estudio descriptivo de la traducción de esta modalidad no nos permite hablar de soluciones drásticas a favor o en contra de dicha adaptación. De acuerdo con Nedergaard-Larsen (1993: 219) podemos afirmar que la estrategia de la adaptación es «a continuum from the complete non-translation at the one end to total adaptation at the other one». Este relativismo, que suscribe Bastin (1997) es el que encontramos también en los trabajos de Venuti (1998: 243):

Determining whether a translation project is domesticating or foreignizing clearly depends on a detailed reconstruction of the cultural formation in which the translation is produced and consumed; what is domestic or foreign can be defined only with reference to the changing hierarchy of values in the target-language culture.

El análisis de la cultura/ideología parece ser la clave para interpretar la estrategia utilizada. Los criterios de traducción —llámense con-



venciones, normas o reglas—, se hallan superados a la institución en la medida en que esta ejerce un mayor o menor control en el sistema de la cultura de llegada. En este caso, nuestro análisis ha confirmado la hipótesis inicial: a mayor control de la institución, mayor aceptabilidad en las traducciones.

RECIBIDO EN DICIEMBRE DE 2000

BIBLIOGRAFÍA

- Agosti, Rosa (1995), «The Colloquial Register and Dubbing», en Peter Jansen (ed.) (1995), *Translation and the Manipulation of Discourse*, Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1992-93, Leuven, CETRA, The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures, pp. 183-200.
- Agosti, Rosa (1997), *La traducció audiovisual: el doblatge*, Col·lecció Micromagna 11, Castelló, Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Agosti, Rosa (1999), *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel.
- Agosti, Rosa e Isabel García (1997), «El registre col·loquial i el doblatge», en Montserrat Bacardí, (ed.) (1997), *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 213-233.
- Álvarez Rodríguez, Román y Carmen África Vidal (eds.) (1996), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Álvarez, Ignasi (1993), *Diversidad cultural y conflicto nacional*, Madrid, Talasa.
- Ávila, Alejandro (1997), *El doblaje*, Madrid, Cátedra.
- Baccolini, Raffaella, Rosa Maria Bollettieri y Laura Gavioli (eds.) (1994), *Il doppiaggio. Transposizioni linguistiche e culturali*, Bolonia, CLUEB.
- Baker, Mona (1998), «Norms» en Mona Baker (ed.) (1998), *Encyclopedia of Translation Studies*. Londres, Routledge, pp. 163-165.
- Bassnett, S. y A. Lefevere (eds.) (1990), *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter.
- Bassols, Margarida, Albert Rico y Anna Maria Torrent (eds.) (1997), *La llengua de TV3*. Barcelona, Empúries.
- Bastin, Georges (1997), «La adaptación en traducción no literaria», en Montserrat Bacardí, (ed.) (1997), *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció*. Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 9-19.
- Bovinelli, Bettina y Serena Gallini (1994), «La traduzione dei riferimenti culturali nel doppiaggio cinematografico», en Raffaella Baccolini, Rosa Maria Bollettieri y Laura Gavioli (eds.) (1994), *Il doppiaggio. Transposizioni linguistiche e culturali*, Bolonia, CLUEB, pp. 89-98.
- Capanaga, Pilar, Carmen Navarro y María José Rodrigo (1996), «Donne sull'orlo di una crisi di nervi: nel doppiaggio italiano lo spirito almodovariano è stato tradito?», en Christine Heiss y Rosa Maria Bollettieri (eds.) (1996), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bolonia, CLUEB, pp. 213-230.
- Carbonell Cortés, Ovidi. (1997), *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Chau, S. (1984), «Hermeneutics and the Translator: The Ontological Dimension of Translating», *Multilingua: Journal of Cross Cultural and Interlanguage Communication* 3.2, pp. 71-77.
- de Campos, Haroldo (1981), «De la traducción como creación y como crítica», *Quimera* 9-10, pp. 30-37.
- De Lotbinière-Harwood, Susanne (1991), *Re-belle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin. The Body Bilingual. Translation as a Rewriting in the Feminine*, Montréal, Women's Press-les éditions du remue-ménage.
- Denton, John (1999), «Domestication vs Foreignizing: Humour, Cinema Translation and Culturally Embedded Stereotype Transfer», *Ateliers* 19, pp. 45-53.
- Even-Zohar, Itamar (1999a), «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas», en Montserrat Iglesias (ed.) (1999), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, pp. 23-52.
- Even-Zohar, Itamar (1999b), «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», en Montserrat Iglesias (ed.) (1999), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, pp. 223-231.

- Fawcett, Peter (1998), «Ideology and translation», en Baker, M. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres/Nueva York, Routledge, pp. 106-111.
- Gadamer, H.G. (1992), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme (traducción española), vol. 2.
- Gaiba, Francesca (1994), «La traduzione di alcuni aspetti umoristici nel doppiaggio cinematografico», en Raffaella Baccolini, Rosa Maria Bolletieri y Laura Gavioli, (eds.) (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bolonia, CLUEB, 105-111.
- Godard, Barbara (1990), «Theorizing, Feminist Discourse/Translation», en Bassnett, S. y A. Lefevere, André (eds.), *Translation, History and Culture*, Londres/Nueva York, Pinter Publishers, pp. 87-96.
- Goodenough, Ward H. (1964), «Cultural Anthropology and Linguistics», en Dell H. Hymes, (ed.) (1964), *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology*, Nueva York, Harper and Row, pp. 36-40.
- Goris, Olivier (1991), *À la recherche de normes pour le doublage. État de la question et propositions pour une analyse descriptive*, Leuven, Katholieke Universiteit von Leuven [Memoria de licenciatura inédita].
- Goris, Olivier (1993), «The question of French dubbing: towards a frame for systematic investigation», *Target* 5:2, pp. 169-190.
- Heiss, Christine y Rosa Maria Bolletieri (eds.) (1996), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bolonia, CLUEB.
- Hermans, Theo (1996), «Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework», en Álvarez, Román y Carmen África Vidal (eds.) (1996), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 25-51.
- Hermans, Theo (1996a), «Translation as Institution» en Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová y Klaus Kaindl (eds.) (1996), *Translation as Intercultural Communication*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 3-20.
- Hermans, Theo (1996b), «Norms and the Determination of Translations. A Theoretical Framework», en Román Álvarez y Carmen África Vidal (eds.) (1996), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 25-51.
- Hermans, Theo (1999), *Translation in systems. Descriptive and systemic approaches explained*, Brooklands, St. Jerome.
- House, Juliane (1981), *A Model for Translation Quality Assessment*, Tubinga, Gunter Narr.
- Iglesias, Montserrat (1999), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco.
- Izard, Natàlia (1999), *Traducció audiovisual i creació de models de llengua en el sistema cultural català*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona [tesis doctoral inédita].
- Kovarski, Salmon (1996), «Problemi di intraducibilità culturale nel film russo-sovietico: l'ambiguità di *Taxi Blues*», en Christine Heiss y Rosa Maria Bolletieri (eds.) (1996), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bolonia, CLUEB, 251-262.
- La Polla, Franco (1994), «Quel che si fa dopo mangiato: doppiaggio e contesto culturale», en Raffaella Baccolini, Rosa Maria Bolletieri y Laura Gavioli (eds.) (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bolonia, CLUEB, pp. 51-60.
- Larrinaga, Asier (en prensa), «Trasvases culturales y doblajes en Euskal Telebista», *Uztaro*.
- Lefevere, André (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, London, Routledge.
- Mendieta, Salvador (1993), *Manual de estilo de TVE*, Madrid, Labor.
- Mollà, Toni et al. (1989), *Els models lingüístics de la RTVV*, Valencia, texto multicopiado.
- Nedergaard-Larsen, Brigitte (1993), «Cultural Factors in Subtitling», *Perspectives. Studies in Translationology*, 1-2, pp. 207-41.
- Nord, Christiane (1991), *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam, Rodopi. (La primera edición en alemán es: *Textanalyse und Übersetzen*, Heidelberg, J. Groos Verlag, 1988).
- Nord, Christiane (1997), *Translating as a Purposeful Activity. Functional Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.
- Ortega Arjonilla, Emilio (1996), *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción*, Málaga, Universidad de Málaga.





- Pym, Anthony (1998), *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome.
- Pym, Anthony (2000), *Negotiating the Frontier: Translators and Intercultures in Hispanic History*, Manchester, St. Jerome.
- Robinson, Douglas (1997), *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- Rocha Barco, Teresa (1994), «Una posible salida a la tensión entre literalidad y libertad: La traducción como tarea hermenéutica», en Eguíluz, Federico et al. (eds.), *Jornadas sobre Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción (20-22 mayo 1993)*, Vitoria, Publicaciones de la Universidad del País Vasco, pp. 401-408.
- Schmidt, D.J. (eds.) (1990), *Hermeneutics and the Poetic Motion. Translation Perspectives V*, CRIT, SUNY at Binghamton.
- Shochat, Ella y Robert Stam (1985), «The Cinema After Babel: Language, Difference, Power», *Screen* 3-4, pp. 35-38.
- Simon, Sherry (1996), *Gender in Translation. Cultural identity and the Politics of Transmission*, Londres, Routledge.
- Televisió de Catalunya (1995), *El català a TV3. Llibre d'estil*, Barcelona, Edicions 62.
- Televisió de Catalunya (1997), *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*. Barcelona, Edicions 62.
- Toury, Gideon (1980), *In search of a theory of translation*. Tel-Aviv, Porter Institute.
- Toury, Gideon (1999), «La naturaleza y el papel de las normas en la traducción», en Montserrat Iglesias (1999), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, pp. 233-255.
- Tymoczko, Maria (1999), *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- Venuti, Lawrence (eds.) (1992), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres, Routledge.
- Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998), «Strategies of translation», en Mona Baker (ed.) (1998), *Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 240-244.
- Vidal Claramonte, Carmen África (1998), *El futuro de la traducción*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim.
- Vidal Claramonte, Carmen África (1997), «El traductor como hermeneuta», en Morillas, Esther y Juan Pablo Arias (eds.) (1997), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 103-108.
- Von Flotow, Louise (1997), *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, Manchester, St. Jerome Publishing.